

Vier Schweizer Künstler : Camesi, Egloff, Huber, Walker

Autor(en): **Kneubühler, Theo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **58 (1971)**

Heft 12: **Kirchen**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-45134>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Vier Schweizer Künstler: Camesi, Egloff, Huber, Walker

von Theo Kneubühler

Die Theoriebedürftigkeit heutiger bildender Kunst gründet in der Loslösung dieser vom Primat der sinnlich-optischen Ausgerichtetheit, das heißt, das Visuelle vermittelt Sinneseindrücke (Daten), die nicht auf Empathie ausgerichtet sind, sondern auf kognitive Ermittlung.

Diese «Ermittlung», die methodisch rationale Verdichtung der im Werk gespeicherten Daten, ist dabei nicht rezeptives Endprodukt, denn dem Erkennen im Zusammenhang des Material-Syntaktischen folgt die Semantisierung, deren Ergebnisse sich oft der exakten Formulierung verweigern. Was hier diskursiv beschrieben wird, ist jedoch innerhalb der Rezeption nicht trennbar.

Die Werke der vier Künstler, die in der Folge analysiert werden, zeichnen sich durch eine Gemeinsamkeit aus: Es geschieht 1968/69 eine Zäsur, indem das vorher formal bestimmte, sogenannte abstrakte Schaffen durch eine Konzeptualisierung eine graduelle Veränderung erfährt – graduell deshalb, weil die Art und Weise der Sichtbarmachung wechselte und so sich semantisch die Aspekte verschieben, ohne daß es dabei aber zu fundamentalen Kehrtwendungen kommt. Diese Verschiebung der Aspekte beruht in einer bewußten Investierung der Mittel, losgelöst vom Konsensus des Formalen im Sinne eines tradierten kunstgeschichtlichen Systems.

Bei Huber und Camesi basieren die Visualisierungen auf gewissen Determinanten, die theoretisch erarbeitet, «erkannt» wurden. Im Gegensatz dazu haben die Werke von Egloff und Walker nicht diesen geschlossenen Systemcharakter, ihre Visualisierungen kreisen um eine gewisse Thematik, die, was besonders für Egloff zutrifft, sich differenziert erst schafft, wenn sie in irgendeiner Form konkretisiert wurde. Das heißt: das Schaffen von Egloff und Walker geht nicht von theoretisch erkannten Determinanten aus, besitzt aber gleichwohl die Konstanten, die auf eine grundlegende Konzeption hinweisen.

Das Problem des Wechsels der Ausdrucksform inmitten des Schaffensprozesses eines Künstlers soll hier anhand der Zäsur, die bei Camesi, Egloff, Huber, Walker um 1968/69 geschah, kurz analysiert werden – dabei ist anzumerken, daß bei Walker ein Unterschied in dem Sinne herrscht, daß bei ihm der Übergang

nicht punktuell geschah, sondern kontinuierlich, denn schon vor 1968/69 investierte er die Elemente kunstgeschichtlicher, formal bestimmter Kunst bewußt, um sie zu überwinden –. Die Arbeiten ab 1968/69 stehen, wie gesagt, semantisch in der Kontinuität der vorhergehenden Werke, doch wechselte der Bezugsrahmen in dem Sinne, daß vorher der Kontext des Kunstgeschichtlichen den Interpretationsraum schafft und ab 1968/69 der Kontext der Sekundärnatur, der zivilisatorischen Wirklichkeit, der fundamentalen Kommunikationsmechanismen zwischen dem Subjekt und dem Objekt usw., was bedeutet, daß sich eine Präzisierung des Kontextes einstellte.

Dabei gründet dieser Wechsel des Kontextes teilweise in einem geschichtlichen Prozesse, wo dann die Begriffe der Entfremdung, der Formalisierung, der Hypostasierung anwendbar sind: Denn die sogenannte abstrakte Kunst konstituierte seit ihrer Inauguration bestimmte Bezugsrahmen, so daß das Spätere durch das Frühere bestimmt wird. Der «spätere» Künstler vermeint aber, direkt seiner Sichtweise Ausdruck zu verleihen, dabei identifiziert er sich mit einem vorhandenen Stilmuster als seinem eigenen. Sein Glaube an die subjektive Originalität hält objektiv nicht stand, da er längst Vorhandenes als seine eigene Möglichkeit sich zuhänden macht, ohne der Austauschbarkeit seines Tuns auf die Spur zu kommen.

Abgesehen davon läßt der Allgemeincharakter der abstrakten Kunst semantisch-begrifflich nicht eine exakte Situierung zu, weil analog zum forciert Bildhaft-Syntaktischen die semantisch-begriffliche Präzision ins Hintertreffen gerät. Was dann begrifflich formelhaft ist, ist visuell desto geprägter, exakter. Das bedeutet, daß Konzeptualisierung durch die Dominanz des Inhaltlichen eine semantisch exakte Struktur kristallisieren läßt (mit starker Bezogenheit auf die Realität), währenddem die abstrakte Kunst durch ihre formale Dominanz Semantisches vereinhlicht und durch diesen Modellcharakter die Bezogenheit auf die Realität nur als komprimierte formale Struktur erkennbar macht. Diese komprimierte formale Struktur bildete, das zeigt sich besonders bei Camesi, bedingt auch bei Huber, den Ausgangspunkt zur anschließenden konzeptuell bestimmten Arbeit.

Quatre artistes suisses

La dépendence de déterminantes théoriques dans les beaux-arts de notre temps provient du détachement résolu de toute primauté de la perception optique, en d'autres termes, le «visuel» sert à transmettre des impressions, des données, visant non pas à l'empathie, mais à la détermination cognitive.

Cette «détermination», concentration méthodique rationnelle des données emmagasinées dans l'œuvre, n'aboutit pas inéluctablement à un

produit fini réceptif; car la connaissance acquise par voie de syntaxe est suivie par un effort sémantique dont les résultats se refusent à toute mise en forme exacte. Les éléments décrits se révèlent indissolublement liés au sein de la réception visuelle.

Les œuvres des quatre artistes, analysées dans la suite, frappent par un trait commun: la césure, intervenue en 1968/69, qui veut que la création dite abstraite, de conception formelle déterminée d'avance, soit remplacée par une conceptualisation graduelle où le mode de visualisation change et les aspects sémantiques se modifient, sans que jamais un tournant décisif ne soit atteint. Ce transfert dans les aspects découle d'une mise à contribution consciente des

moyens, dégagée de toute conception formelle dans le sens traditionnel de l'histoire de l'art.

Chez Huber et Camesi, les visualisations se fondent sur certaines déterminantes, élaborées et «reconnues» sur le plan théorique. Les œuvres d'Egloff et de Walker, par contre, n'appartiennent guère à un système donné d'avance; les visualisations tournent autour de sujets déterminés qui se différencient, surtout chez Egloff, à partir du moment où ils sont concrétisés sur le plan formel. Autrement dit: Sans jamais se fonder sur des déterminantes théoriques reconnues, les œuvres d'Egloff et de Walker recèlent des constantes qui révèlent une conception fondamentale.

Gianfredo Camesi

Ab 1965 setzt sich Camesi mit dem Strukturieren eines bestimmten Raumes nach frei-rhythmischen oder seriell-additiven Gesichtspunkten auseinander. Vorerst sind es Reliefs auf einer definierten Fläche. Durch bestimmte Winkelsetzungen und Distanzgebungen der einzelnen räumlichen Elemente, die eine genormte Ausgangsform haben, ergibt sich ein spannungsvolles Raumgeflecht mit linearen Läufen oder Strahlprojektionen. Die einzelnen Elemente auf der Fläche sind dabei Fixpunkte, dynamische Vektoren, innerhalb eines exakt gesehenen Raumsystems und haben im zusammenhängenden Ablauf eine bildlogische Gestalt, so daß beispielsweise diagonal eine Entfaltung erkennbar wird.

Die durch das flächige Rechteck bestimmte Ereigniszone wird durch die Anordnung der räumlichen Elemente gesprengt, die «Handlung» setzt sich so über die definierte Grundfläche hinweg fort und ermittelt einen Raum, der nicht mehr definierbar ist.

Diese räumlichen Ereignisstrukturen werden mit den dreidimensionalen Objekten (1966–1968) konsequent weitergeführt. Es ist wieder eine genormte Ausgangsform (vorerst Kubus, später kreisförmige Scheibe), die nach bestimmten Prinzipien (frei-rhythmisch, seriell-additiv oder progressiv-additiv) kombiniert wird. Die Werkmaterialien sind hier Eisenblech oder Holz. Bei einigen Werken ist die Farbe als Monochromie einbezogen.

Die Arbeit aus dem Jahre 1968 – ein Kubus in Plexiglas, in dem massive Plexiglasstäbe kreuzweise eine Schichtungsstruktur bilden – zeigt modellhaft, was Camesi 1968 notierte und was, wenn auch nicht so beispielhaft, für die vorhergehenden Werke gilt: daß jede Manifestation von Realität, gleich welcher Form, das Resultat der Perception verschiedener Punkte eines Raumes innerhalb eines Raumes sei.

Mit dem auf drei verchromten Stäben gleitenden verschiebbaren Plexiglaskubus (1968) erweitert Camesi die formale Konzeption um den Aspekt der Mobilität, der Veränderlichkeit, die nicht willkürlich, sondern gesetzmäßig ist, denn die Statik verlangt, daß die Stäbe in Beziehung zur Position des Kubus bestimmte errechenbare Proportionen aufweisen. Wenn man die acht Ecken des Kubus als Fixpunkte betrachtet, dann determinieren sie die Position der Auflagepunkte

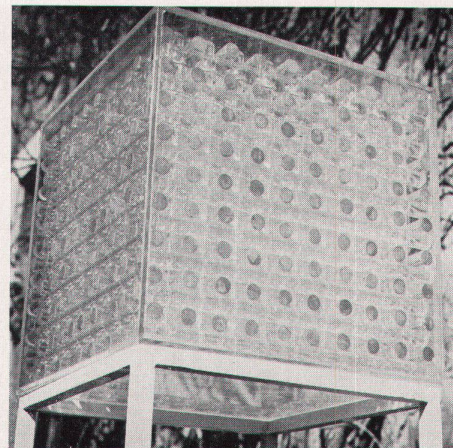
der Stangen oder umgekehrt: die Auflagepunkte der Stangen determinieren die perzeptive Situation, die «Figur», des Kubus.

Mit diesem Werk schließt Camesi die Reihe der autonomen, in sich abgeschlossenen, formal-konkreten Phänotypen. Er schreibt in «Situation de mon art en 1968»: «Jusqu'alors je me suis occupé des problèmes de l'espace, de le déterminer, de le situer, de le mesurer pour en donner une expression totale. La prise de conscience que l'espace est une matière structurée et vitale, proportionnelle à l'homme, me conduit à l'employer maintenant en tant que fait réel dans son contexte existant, ambiance nature.»

Mit den anschließenden Werken, gekennzeichnet durch den Pfeil als Vermittler der Idee, destilliert Camesi die ideelle Essenz aus den vorangegangenen, formal autonomen, materiellen Organismen.

In einem Kubus aus Plexiglas bilden massive Plexiglasstäbe kreuzweise eine Schichtungsstruktur, 1968

Verschiebbarer Plexiglas-kubus, der auf drei verchromten Stäben gleitet, 1968



Der Pfeil visiert einen willkürlichen Punkt im Raume an. Der Punkt als materiell nicht-existent, rein gedankliches Hilfsmittel, um Zeit und Raum zu strukturieren, als begrifflich-übereinkunftsmäßig rationale, aber in Beziehung zur Unendlichkeit irrationale Maßeinheit wird so in seiner abstrakt/konkreten Ambivalenz erkennbar. Die determinierende Beziehung des Menschen mit der Außenwelt basiert, modellhaft, auf einem netzartigen Bezugssystem (der Punkt ist abstrakt-methodisches Grundelement dieser Ordnungsstruktur). Camesis Pfeil ist also symbolischer Indikator, der auf eine Bewußtwerdung dieses determinierenden Bezugsnetzes abzielt. Der Rezi-

Gianfredo Camesi

1940 in Menzonio TI geboren, in Genf lebend, Autodidakt.

Literatur: J.Ch. Ammann, in Katalog «22 junge Schweizer», Kunsthalle Bern, 1969; J.Ch. Ammann, in Katalog, Galerie Ziegler, Zürich, 1970; J.Ch. Ammann, in Katalog «Visualisierte Denkprozesse», Kunstmuseum Luzern, 1970.

Four Swiss Artists

The want of theory of present-day art stems from the fact that the visual arts are no longer oriented toward sensory-optical experience, that is to say, the visual experience furnishes sensory impressions (data) which are not intended to be empathized but which serve a cognitive function.

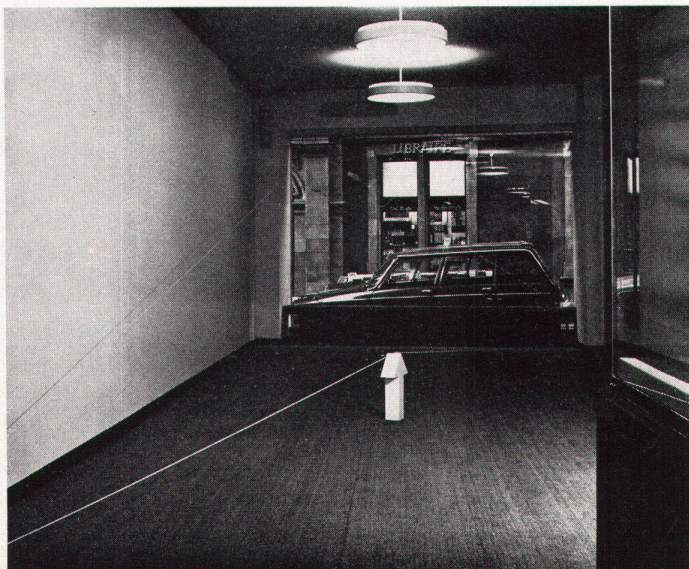
This «investigation», the methodically rational condensation of the data stored in the given work, is not simply an end-product, for recognition in the context of the material-syntactic is followed

by semantization, the results of which often render exact formulation impossible. That which is here described in discursive terms cannot, however, be separated from the total event of reception.

The works of the four artists analyzed below have one thing in common: There occurs in 1968/69 a break, in that what had formerly been formally determined, so-called abstract work undergoes, via conceptualization, a gradual change – gradual because the manner of making things visible altered, and in this way the aspects get shifted, semantically speaking, without any fundamental reversals being made. This shift of aspects is based on a deliberate investment of

means, divorced from the formal consensus in the sense of a traditional system of art history.

In the case of Huber and Camesi, the visualizations are based on certain determinants which have been theoretically worked out, «discerned». By way of contrast, the works of Egloff and Walker do not possess this closed system character; their visualizations are centered on a certain set of topics, which, and this applies especially to Egloff, work in a differentiated way only when they have been concretized in some shape or other. What this amounts to is: the work of Egloff and Walker does not proceed from theoretically discerned determinants, but all the same, it possesses the constants which point to a basic conception.

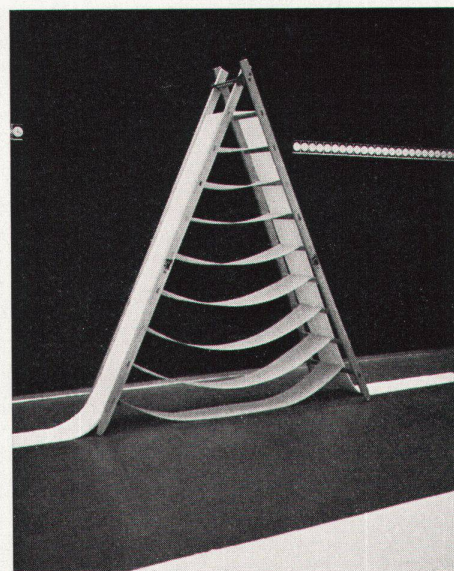
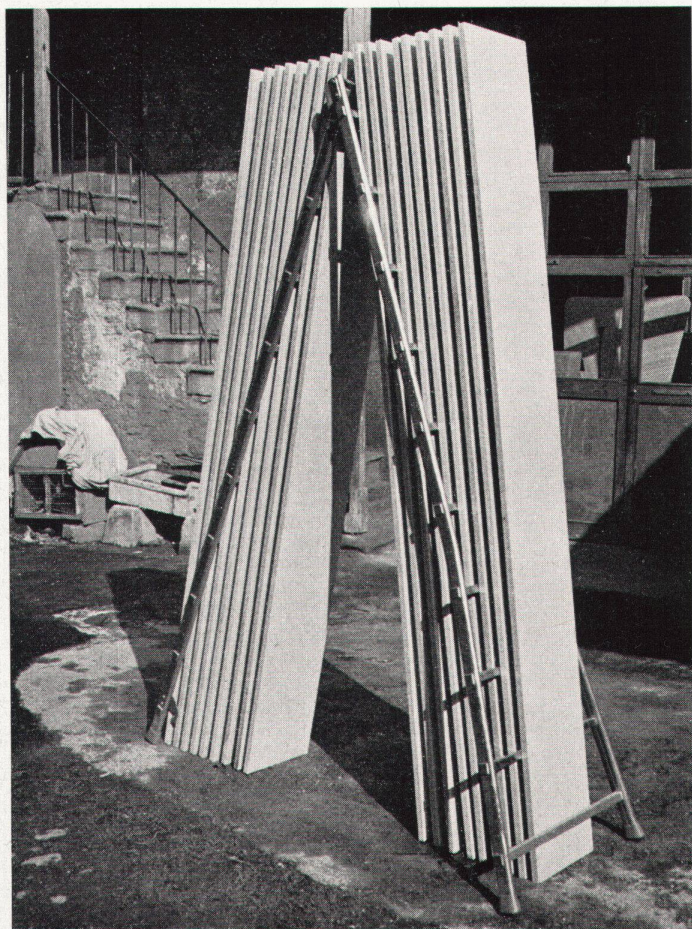


Visualisation d'un point
de conditionnement dans
une ambiance donnée
1969



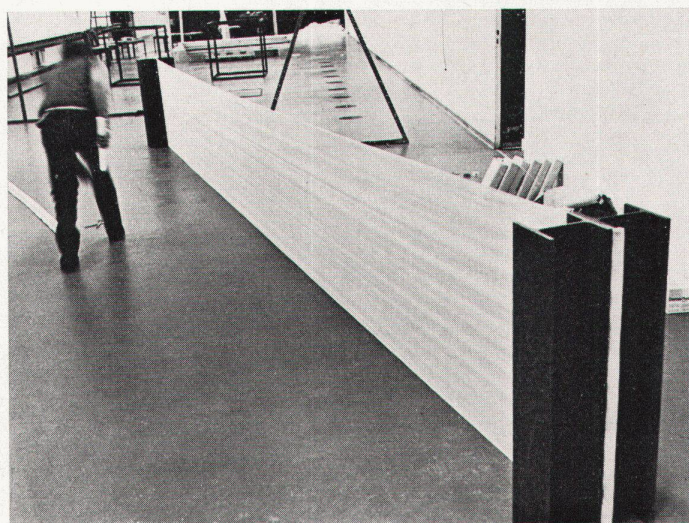
Visualisierung des «point
de conditionnement»,
1969

Visualisierung einer
interdependenten Situa-
tion (Leiter und Holz-
bretter), 1970



Visualisierung einer inter-
dependenten Situation
(Leiter und Gaze), 1970

Visualisierung einer inter-
dependenten Situation
(Doppel-T-Eisenträger
und Gaze), 1970



piert ist hier nicht mehr auf Distanz gehaltener Konsument, der mit einer formal in sich abgeschlossenen, aber letztlich auf ihn bezogenen Modellsituation konfrontiert wird, sondern ist Bestandteil; das heißt, er partiziert auf zwei Ebenen: a) auf der formal-abstrakten als bedingter Teil des bedingenden Punktes (als Symbol des Systems), b) auf der ideellen kann er über diese formale Situation gleichsam als Außenstehender reflektieren und sich seiner Situation somit bewußt werden.

Die folgenden Arbeiten sind Visualisierungen von interdependenten Situationen, anhand eines Spannungszustandes, der die Konfrontation eines stärkeren (bedingenden) mit einem schwächeren (bedingten) Stoff, spezifisch investiert, erzeugt. Dabei ist das Begriffliche sowie das Evokative der verwendeten Materialien von starker Bedeutung: beispielsweise Verbandgaze in ihrer transparenten, fragilen Wirkungseigenschaft und ihrer heilenden Funktionseigenschaft, durch zwei Doppel-T-Eisenelemente festgehalten oder zwischen zwei Zementsteine eingeklemmt, signalisiert psychische Zwangssituationen. Bei «Structure verticale» (1970) determiniert eine Bockleiter durch die Maße der Sprossenabstände die Struktur und die Statik der vertikal dazwischengestellten Holzbretter.

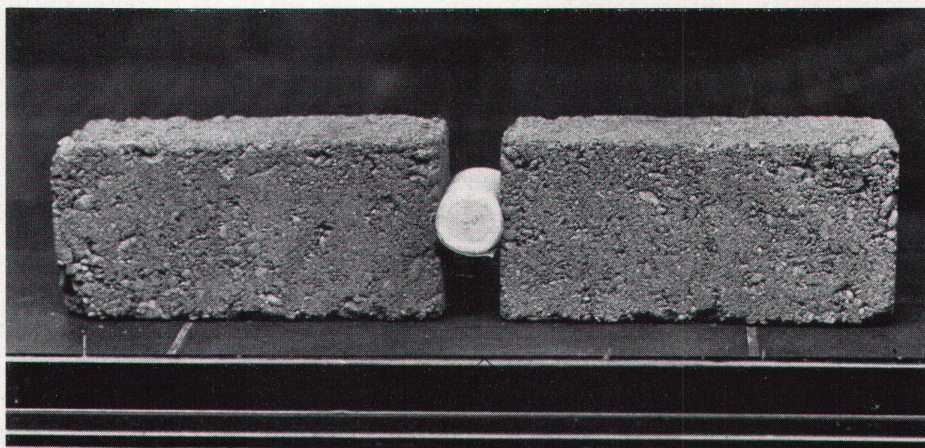
Die Arbeiten dieser Phase sind veranschaulichende Konkretisierungen, sind «Semantisierungen» der Pfeil/Punkt-Idee; das heißt, sie formalisieren diese Idee autonom-binär, aber mit dem Unterschied zum beschriebenen Plexigaskubus, der auf Stäben gleitet (1968), ist die entstandene Situation, bedingt durch die verwendeten Materialien und Objekte und der Art und Weise ihrer Investierung, mit menschlichen Bewußtseinszuständen direkt identifizierbar.

Camesis Werke sind nur aus einem gesell-

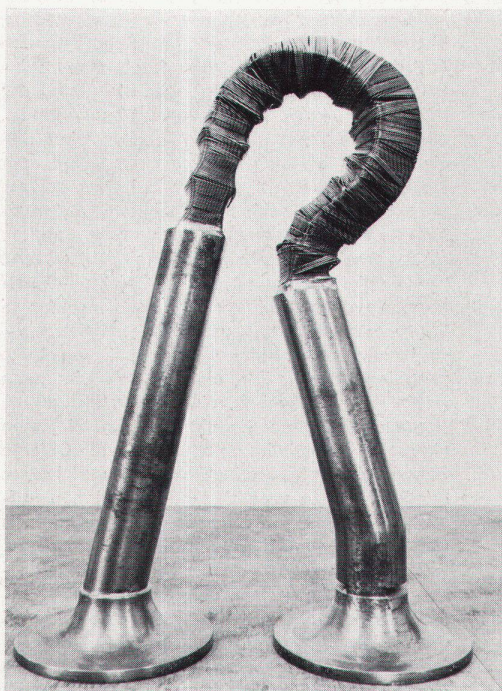
schaftlichen Kontext im Sinne einer Infragestellung der bestehenden Normen und Verhaltensweisen verstehbar. Der Punkt ist methodisches Sinnbild zur reinigenden Bewußtwerdung des bedingenden, auf Konvention und Sachzwängen beruhenden Bezugsnetzes. Der «befreite» Mensch hat die Möglichkeit, sich neu zu programmieren, zur identifizierenden Individuation.

Diese zweite Phase, die Individuation, leitete Camesi Ende 1970 mit seiner Aktion «4 éléments» ein: Er übergab je ein Teil eines zersägten Holzstückes einem der vier Grundelemente (Feuer, Wasser, Erde, Luft), um somit den Prozeßcharakter der Natur modellhaft aufzuzeigen. Bekennerisch schreibt er in seinem Text «Identification»: «Il faut développer en nous ces formidables moyens, en se nourrissant aux sources de la sensibilité naturelle.»

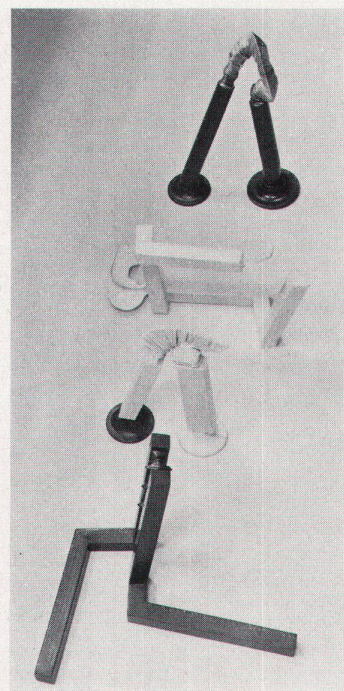
Visualisierung einer interdependenten Situation (Zementsteine und Gaze), 1970



Verbindung, 1968,
Eisen und Draht



Fries, 1968, Eisen,
bemalt



Anton Egloff

Der Ausgangspunkt vieler früherer ungegenständlicher Bronzeplastiken (vor 1968) bildete die stereometrische Form des Kubus. Dabei organisierte Egloff das formale Gefüge so, daß sich das positive Volumen zum negativen symbiotisch verhält. Der so resultierenden räumlichen Durchdringung und Expansion wurde durch «Lochungen» und Durchbrüche in einem positiven, zumeist zentralen Teilvolumen ein Raum absorbierendes und zugleich komprimierendes Prinzip entgegengesetzt. Diese zwei gegensätzlichen Spannungsmomente – Dehnung und Verdichtung – kristallisieren sich klar bei den letzten Bronzeplastiken «Staffelung», «Element» und «Dyn» (alle 1968). Bei «Dyn I» wird einem massiven Volumen, das durch konkave Buchtungen Raum reflektiert, ein Drahtgebilde aufgepfropft, das durch seine lineare Konzentrik Raum nicht dehnt, sondern aufsaugt und komprimiert. Diese Arbeit setzte, ihrer mehr ideellen als formalen Konzentration wegen, eine wichtige Zäsur. Mußte Egloff doch einen anderen formalen Kanon und in der Folge einen andern Werkstoff finden, wollte er seiner Konzeption eine adäquate Gestalt geben.

Aus der anschließenden Verwendung des Werkmaterials Eisen resultierte eine Konkretisie-



para-vent II, 1970, Eisen,
Holz, Aluminiumdraht
blau (verstellbar)

rung des Formalen. Es ist nicht mehr die hand-
modellierte, mit reizvollen Oberflächeneffekten
durchsetzte, malerische Bronze, sondern es ist
der exakte, kubische und graphische Eisengegen-
stand, der diese zweite Arbeitsphase bestimmt.

Vorher sind es kleinere Objekte: massive
Eisenrohre (oder -balken) mit Rosettenenden
(«Verbindung», 1968) sind durch einen fein-
maschig gewickelten Drahtbogen verbunden, der
in sich durch konkave Formen kontrapunktiert ist.
Die Objekte dieser Phase sind so konzipiert, daß
sie auf den Boden gestellt, an der Wand oder
Decke fixiert werden können oder im Verband ein
Fries bilden. Je nach der Platzierung verändern
sich die Dimensionen und die Gestalt, verändern
sich die architektonischen und den spatialen Raum.

Die gleichzeitigen größeren Objekte – Egloff
nennt sie «Syn» und umreißt damit ihre auf zwei
Elementen beruhende symbiotische Spannung –
sind dynamischer. Röhrenvolumen, die von einem
zentralen Drahtgebilde, einem komprimierenden
Raumknoten, ausgehen, reißen einen bestimmten
Raum auf, dehnen und vergrößern ihn. Die ihnen
eigene Verfügbarkeit und Mobilität – die Objekte
haben kein vorherbestimmtes Oben und Unten,
sondern sind in verschiedenen Positionen auf-
stellbar – wurde bei den «Para-vent»-Objekten
und den Klein-Objekten zum Konstituens.

Die «Rahmen»- und «Fenster»-Objekte ent-
standen parallel zu den «Syn»-Objekten, aber un-
terschiedlich geht Egloff bei den ersteren, wie bei
den früheren Bronzeplastiken, von der Rechteck-
form aus, die nun die Funktion hat, einen flächigen
Handlungsraum zu situieren. Die geometrische

Photos:
Jean-Pierre Kuhn, Zürich;
P. B. Stähli, Luzern;
Fernand Studer, Genève;
Urs Marty, Luzern;
Heinz Steinmann, Luzern

Anton Egloff

1933 in Wettingen AG geboren, Ausbildung als
Bildhauer an den Kunstgewerbeschulen Zürich
und Luzern und an der Kunstakademie Düssel-
dorf, in Luzern lebend.

Literatur: Cl. Mettler, in Katalog, Galerie Raeber,
Luzern, 1968; P. F. Althaus, in Katalog, Galerie
Raeber, Luzern, 1970; Klaus Honnef, in Katalog
«Heutige Kunst», Suermond-Museum, Aachen;
T. Kneubühler, in *werk* 10/1970.

Objektivität dieses formal realen und geistig ima-
ginären Raumes wird durch vegetabilische draht-
gewinkelte Formen, die den Rahmen unterbrechen
oder aus ihm ausbrechen, gestört. Die ausbre-
chende Verräumlichung übernimmt bei einigen
Objekten ein Binnenrechteck innerhalb des Rah-
mens, das eine Ende ist in den Raum hinaus abge-
winkelt. Bei diesen Werken erscheint als Novum
die Farbe. Sie verdeutlicht dabei den durch das
Formale bedingten Ausdruck so, daß Blau bei-
spielsweise dort anzutreffen ist, wo das Formale
ruhig, symmetrisch gehalten ist, gelbe Bemalung
einer Plastik unterstützt die zupackende Aggres-
sivität usw.

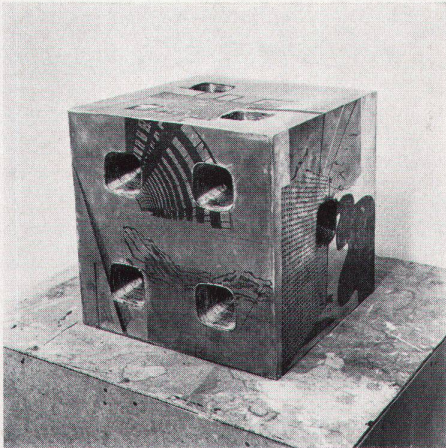
Bei den Werken «Para-vent I + II» (1969/70)
und «Dépliant» (1970) ist die Verräumlichung in
den Objekten selbst angelegt; die einzelnen flä-
chigen Elemente sind durch Scharniere verbun-
den, so daß verschiedene räumliche Konstellatio-
nen erzielt werden können.

Mit den Klein-Objekten wie «Würfel» (1969),
«Schnitt-Punkte», «Boîte», «Situationen», «Pra-
line» und «Klischee» (alle 1970) setzt eine Kon-
zeptualisierung ein: Anstelle der Form als Ästhe-
tikum, das heißt als die Retinalität betonendes,
autonomes Bezugssystem mit Kriterien wie Ma-
terialgerechtigkeit, Komposition, Proportion usw.,
trat die Form als reines Mittel, um eine Idee adä-
quat sichtbar zu machen. Idee ist also nicht mehr
mit der Form unmittelbar identisch, sondern die
begrifflichen Eigenschaften, die Namen der For-
men und deren Zusammenhänge treten in den
Vordergrund.

Beim Objekt «Klischee» befinden sich auf
einer Platte sechzehn Würfel, die je aus sechs
verschiedenen Klischees zusammengesetzt sind.
Klischees, die Situationen, Ausschnitte, Symbole,
Chiffren der Wirklichkeit reproduzieren. Es han-
delt sich dabei um gefilterte Realitätsfragmente,
wie sie tagtäglich die Massenmedien verbreiten.

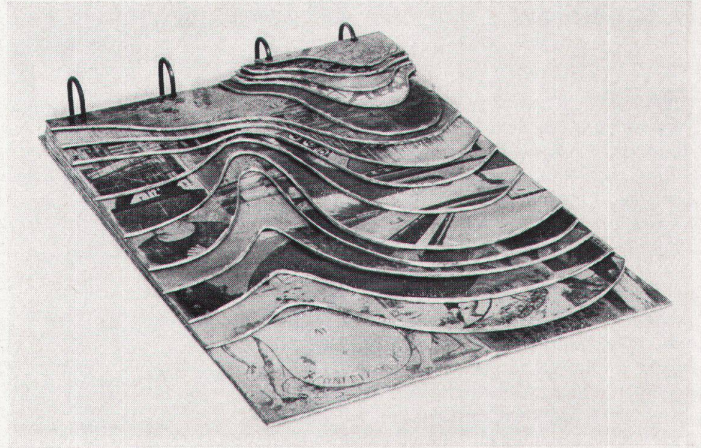
So ist auf einem Würfel beispielsweise eine
Szene aus einem Krieg mit einer friedlichen Sonn-
tagsidylle einer durchschnittlichen Familie kon-
frontiert oder die Skyline von Manhattan mit dem
Kopfbild von Ché Guevara oder das Wort «Liebe»
mit einem Fingerabdruck. Die sechzehn Würfel
bieten je nach Anordnung auf der Platte die ver-
schiedensten «Bilder». Egloff komprimiert so
begrifflich inkohärente Räume, «Denkräume»,
unter dem Aspekt der totalen Aleatorik; daraus
resultiert eine Objektivierung und in der Folge
eine Auflösung ins Vorverbalere.

Mit diesen Klein-Objekten realisiert Egloff auf
einer anderen Ebene das gleiche Prinzip – Ver-
dichtung und Ausdehnung – wie bei den früheren
Bronzeplastiken und den anschließenden «Syn-»,
«Rahmen-», und «Fenster»-Objekten.

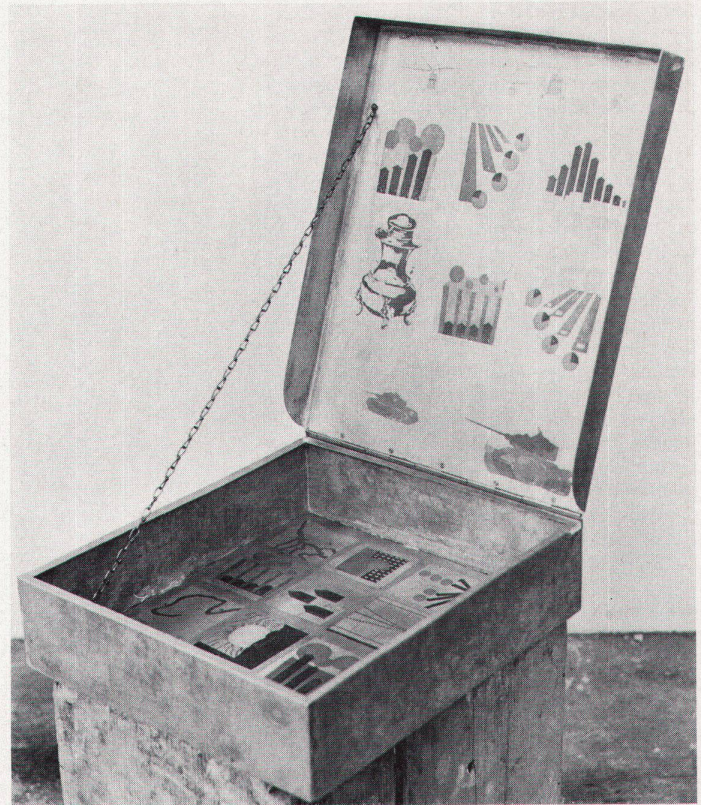


Würfel, 1969, Zink
geätzt und gefärbt

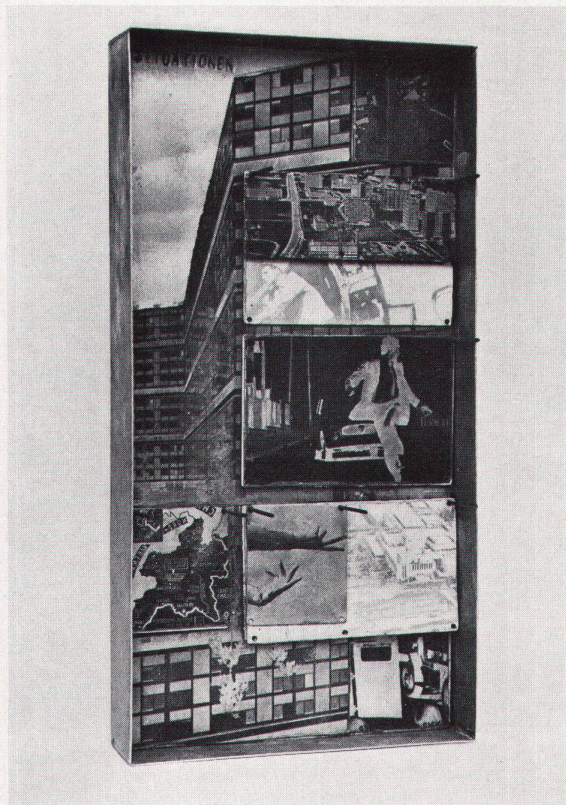
Schnittpunkte, 1970,
Eisen



Praline, 1970, Schale mit
10 Würfeln, Eisen



Boîte, 1970, Eisen



Situationen, 1970. Die
einzelnen Klischees sind
innerhalb des Rasters
austauschbar



Klischee-Struktur einer
Minute, 1970, Eisen

H. R. Huber

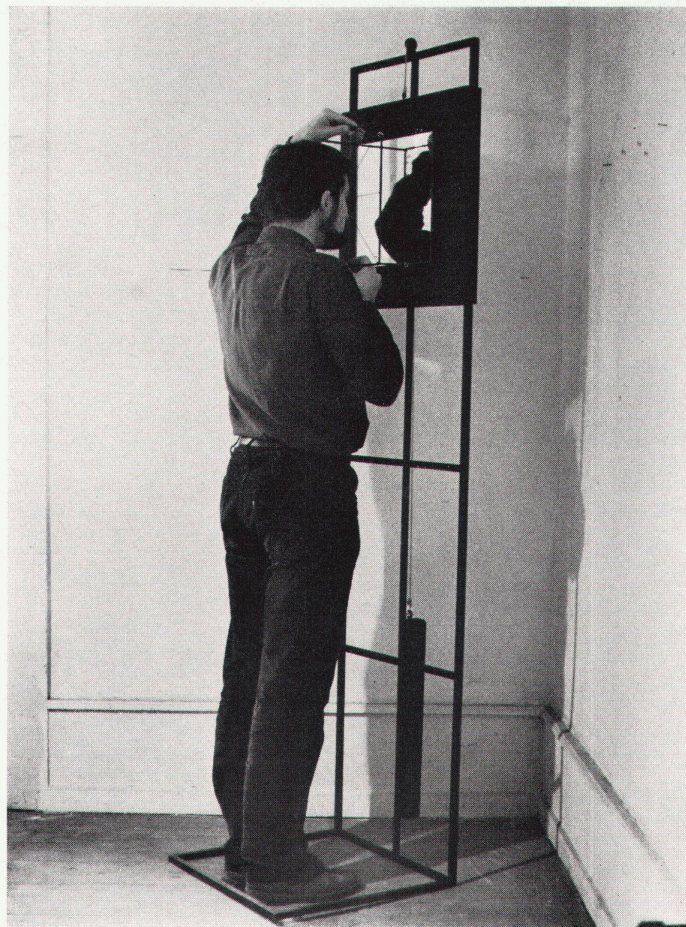
Vor 1968, das heißt vor der Recherche im Zusammenhang mit dem Sehvorgang, verwendete Huber das Plexiglas, mit dem er, seiner einen real körperlichen Raum definierenden, aber trotzdem das reale Gewicht aufhebenden Transluzidität wegen, formal-abstrakte Kompositionen in relief-artiger oder freiplastischer Art realisierte.

Aus der ersten Auseinandersetzung mit den konstitutiven Elementen des Sehens resultierte, ausgehend von der Horizontale, der Vertikale und der Diagonale, ein dreiteiliges permutables Objekt in Plexiglas. Dabei ist die Investierung aus der Erkenntnis der Recherche eine relativ willkürliche. Die weitgehend ästhetische, auf ein spationales Erlebnis ausgehende Konstruktion des Objektes steht noch deutlich in der Entwicklung des vorangegangenen, formal betonten Schaffens.

Aus dem Initialerlebnis, daß der Akt des Sehens einen bestimmten physischen Raum konkretisiert, der durch die perspektivische Projektion des durch die Augen erfaßten Raumes gebildet wird, gründet die Erkenntnis, daß die Perzeption des Raumes Funktion des «module d'écartement pupillaire» (module EP) ist, das anatomisch individuell differiert. Das «module EP» ergibt sich aus der quadrierten Distanz, die zwischen den Pupillen der beiden Augen liegt: das Quadrat bildet schematisch die Ausgangsposition der Projektion des Raumes. Da die Raummenge, die der Einzelne zu erfassen vermag, Resultat ist der jeweiligen Distanz, konstruierte Huber einen Meßapparat, um das jeweilige «module EP» zu ermitteln.

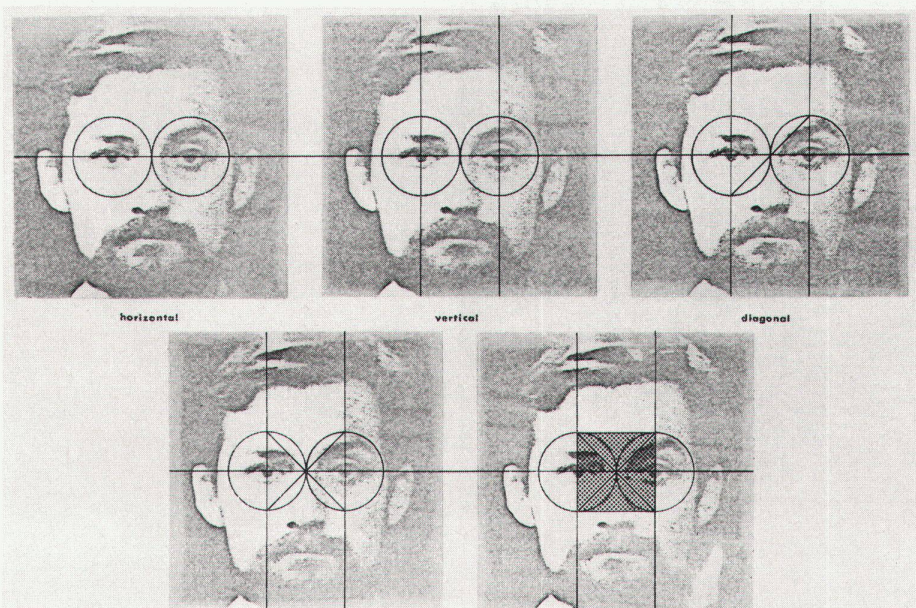
In der Folge konzipierte und realisierte Huber Visualisierungen ausgehend von der durch die Recherche erkannten Determinanten. Entsprechend seinem «module EP» visualisierte er beispielsweise die Raummenge, die er auf der Autofahrt, also aus sitzender Position, von Genf nach Evian, auf der linken Seite der Straße vorfand. Zur Sichtbarmachung dieses bestimmten Raumes verwendete er dabei blaue Plastikfolie – blau deshalb, weil diese Farbe Räumliches evoziert. Für das quadratische «module EP» verwendet er Gelb, weil diese Farbe für ihn, Huber, bedeutsam ist als Bezeichnung seines subjektiven «module EP» (ein anderes Individuum verwendet hier die Farbe, die es bedeutsam findet). Diese, für Huber gelbe, Sicht- und Existenzmarke komprimiert real und, auf der semantischen Ebene, symbolisch die spezifische Situiertheit des Ausgangspunktes der Beziehung eines Individuums zur Außenwelt. Es geht also, ähnlich wie bei Gianfredo Camesi, um eine bildhaft-bildliche Bestimmung der existentiellen Determinanten. Im Gegensatz zu Camesi, der ein abstraktes Beziehungsgerüst konstruierte und so Komplexes kognitiv und umfassend sichtbar macht, reduziert Huber die Interdependenz auf den reinen Sehakt, also auf empirisch Nachprüfbares, was bewirkt, daß die Thematik einerseits signalhaft eindringlich zur Geltung kommt, andererseits jedoch durch die große Bedeutung der Recherche, die formal bestimmt ist, und der daran anschließenden Visualisierungen, der Ambivalenz, die aus der faktischen Situation eine vieldeutige macht, gebrochen kann.

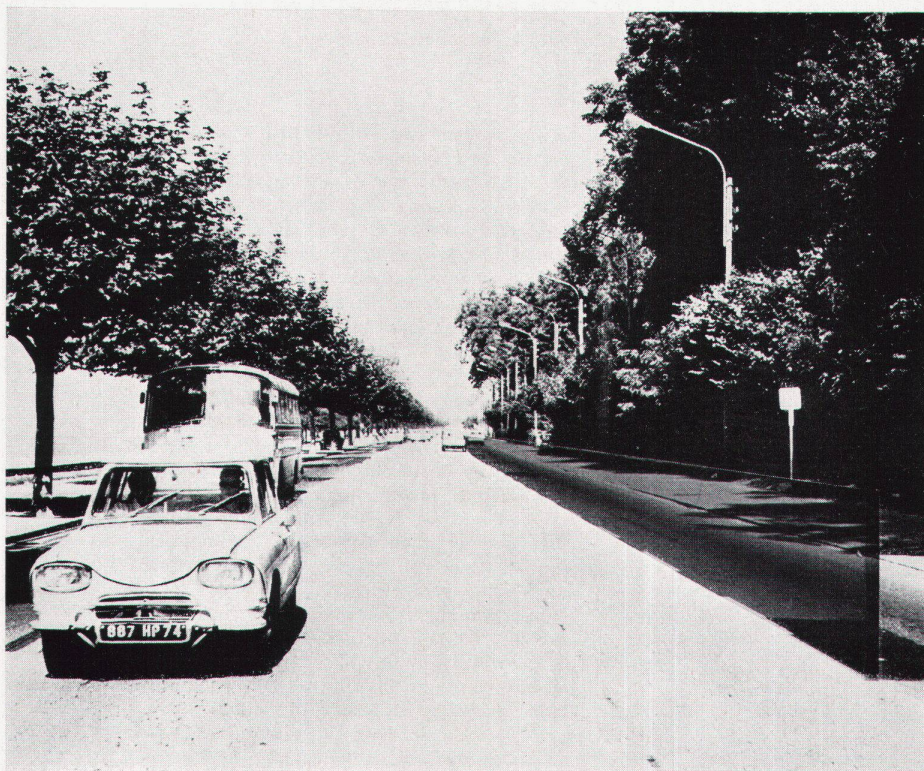
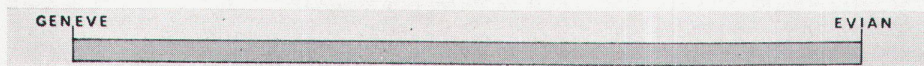
War die Visualisierung des Raumes bei der vorher beschriebenen Autofahrt von Genf nach Evian eine flächig-vertikale, so versuchte Huber in anderen Visualisierungen, eine real räumliche, dreidimensionale zu realisieren. Huber spricht in



Meßapparat zur Ermittlung des jeweiligen Module EP

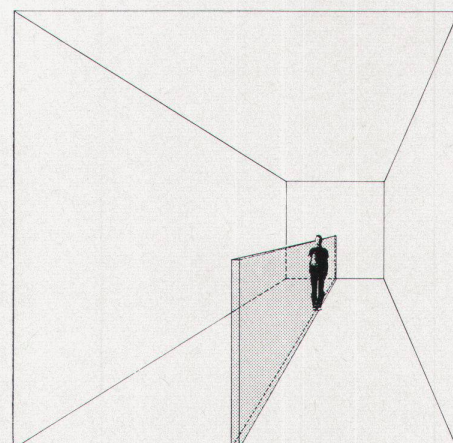
Konstruktion des Module EP





Wandartige Visualisierung von Genf nach Evian, 1968/70

Realisierung der Überspannung auf Augenhöhe (Kunstmuseum Luzern, 1970)

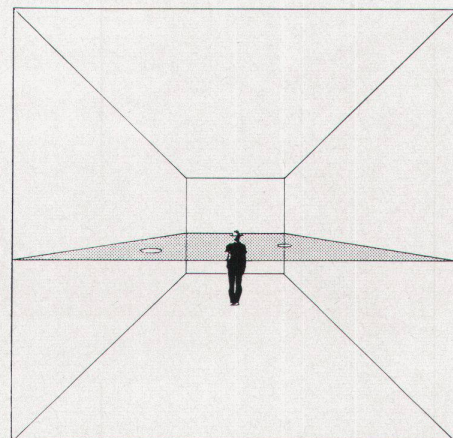


Prinzip der wandartigen Visualisierung

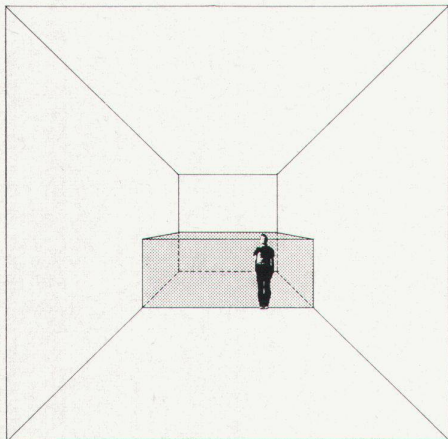
diesem Zusammenhang von einer «inondation», also einer Überschwemmung, Überflutung. Diese Werke, die nicht mehr auf der Projektion von einem Punkt aus beruhen, da der Raum nicht mehr definiert ist als durch ein Individuum erfaßte oder erfaßbare Quantität, sondern als Menge per se, die vom Individuum durch den Sehakt strukturiert wird, erhalten eine ambivalente Dichte, da der Ausgangspunkt immer noch exakt nachprüfbar ist, weil die Höhe des Raumes bestimmt wird durch die Hubersche Augenhöhe. Diese zwei Punkte – die Relation zu einem Subjekt (Augenhöhe) und der reine Objektcharakter (nicht bestimmter erfaßter, sondern erst zu erfassender Raum), der ausschließt, das Ganze gleichzeitig zu sehen – ergeben in der Interdependenz den Spannungscharakter des Ausgesetztseins, des nicht gänzlich, im wörtlichen Sinne, Erfassbaren.

Bei anderen Visualisierungen, die von den vorangegangenen graduell verschieden sind, wird ein bestimmter Raum durch das horizontale Spannen einer Plastikfolie, die auf Huberscher Augenhöhe angebracht ist, unterteilt. In die blaue Plastikfolie wurden Öffnungen für den Kopf geschnitten. Raum wird also auch hier erst durch den Sehakt strukturiert, dazu aber wird der Blickwinkel, wie im Wasser stehend, der Wasserspiegel auf Augenhöhe, eingeschränkt. Es herrscht also von der Anlage her zum vornherein eine bestimmte Sehdeterminierung.

Ein weiterer Modus von Visualisierungen – dabei handelt es sich nicht eigentlich um Sicht-

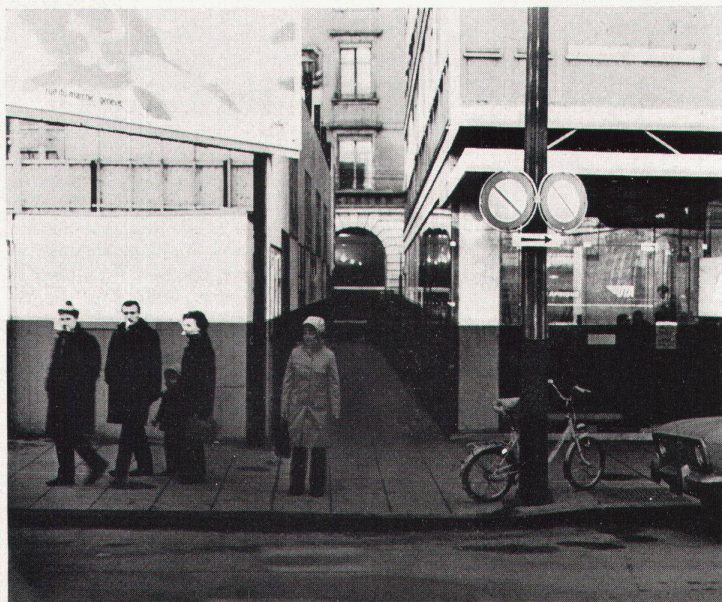


Prinzip der Überspannung auf Augenhöhe



Prinzip der Überflutung

Zwei Photomontagen
von Überflutungen



H. R. Huber

1936 in Münchwilen TG geboren, Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Zürich, in Genf lebend. Literatur: Pierre-Henri Liardon, in Katalog «Visualisierte Denkprozesse», Kunstmuseum Luzern, 1970; Text in Katalog «Recherche et Expérimentation», Lausanne, 1970.

barmachungen, sondern um Markierungen, die das kognitive Destillat des Faktischen darstellen – sind, durch ihren extrem konzeptuellen Charakter, Kontextgebilde; das heißt, sie erschließen sich erst aus dem Gesamtzusammenhang der Huberschen Konzeption. Huber investiert dabei ausschließlich seine gelbe Marke (sein «module EP»), die er beispielsweise an verschiedenen Orten in Genf anbrachte, um somit die reine Virtualität darzustellen, um die Subjekt/Objekt-Relation, die programmierend wirkt, als Markierungen eines Erlebnisses, das heißt als mögliche Fixpunkte einer Individuation, als ganzes Beziehungsgerüst in einem umfassenden, nicht nur punktuell isolierten Sinne sichtbar zu machen.

Hubers phänomenologischer Versuch der Bedingungen des Sehens, der konstitutiven Beziehungen zwischen dem Subjekt und dem Objekt, geht nicht im exakten Sinne auf Wissenschaftliches aus. Das vordringliche Agens liegt in der Sondierung der Möglichkeiten, um daraus verdichtete Erfahrungszustände zur Einprobung eines strukturalen Realitätserlebnisses zu schaffen. Daraus ist ableitbar, daß, wenn Huber seine Person investiert, das nur von methodisch-beispielhafter und nicht von semantisch-grundlegender (wie beispielsweise bei Urs Lüthi) Bedeutung ist.

Aldo Walker

Schon mit seiner Malerei (bis 1964) versuchte Walker, das Medium durch nichtspezifische Techniken (zum Beispiel Schweißbrennerbilder) zu überwinden. Diese Versuche kulminierten in der formal integralen, aber doch ideell bestimmten Arbeit eines aus einem Bildrahmen hängenden bemalten Sackes. Das Medium der Malerei wird hier noch durch einen Bildrahmen signalisiert; zugleich dient dieser aber als formaler wie auch als funktionaler Ausgangspunkt, um die Raumform des bemalten Sackes in seiner Dreidimensionalität bewußtzumachen. Der Rahmen – in seiner üblichen Funktion eine Fläche zu begrenzen – wird hier zum Absurdum, da er nicht mehr abschließt sondern als Aufhängevorrichtung dient, um eine räumliche Situation zu ermöglichen.

Die folgenden Werke (ab 1965) bewegen sich im Spannungsbereich der Konfrontation von Gegensätzlichem, entweder als Konfrontation von Geordnetem und Ungeordnetem, Formellem und Informellem, Statischem und Veränderbarem, Fläche und Objekt oder als Konfrontation eines im Bewußtsein programmierten Erscheinungsbildes eines bestimmten Alltagsgegenstandes mit dessen verfremdetem, abgeändertem, «entstelltem» Ebenbild. Bei einigen Werken sind beide Arten der Konfrontation verbunden: die ganzheitlich-abgeschlossen Formale, die beide Pole an und in einem Objekt vereint, und die Gedankliche, bei

der der eine Pol als Objekt vorhanden ist, sich aber nur in bezug zum andern, der sich im programmierten Bewußtsein des Menschen befindet, konstituiert.

Bei einer Arbeit aus dem Jahre 1965 wurden je drei nebeneinanderliegende Haufen naturfarbener Stofflappen auf der Innenseite weiß gespritzt, so daß sich ein Rechteck bildet. Die konkrete flächige Form zu den informellen Anhäufungen der Lappen realisiert so das Gegensatzprinzip durch eine raffinierte Irreführung der Wahrnehmung. Ein anderes Werk ist folgendermaßen konzipiert: Eine kegelförmige Anhäufung roter Lappen korrespondiert mit einem darübergestellten perlweißen Tisch so, daß aus einer bestimmten Perspektive die räumlichen Formen des Kegels und des Kubus zu Kreis und Quadrat werden. Bei einem dritten Werk aus der gleichen Zeit wurde ein Tisch zum vieldeutigen, begrifflich nicht eindeutig fixierbaren Zeichen, indem der obere und untere Teil der Tischplatte eine gewölbte Form aus weichem Material erhalten haben. Der obere Teil ist zudem gelb bemalt und der untere violett. Die Irritation der Wahrnehmung pendelt so zwischen Matratze, Tisch und, bedingt durch die Bemalung, reinem ästhetischen Objekt.

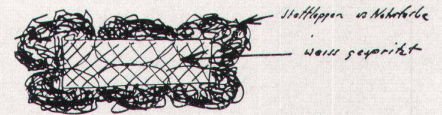
Bei den Arbeiten um das Jahr 1967 ist die Veränderbarkeit des Objektes nicht mehr eine durch die Rezeption bedingte, sondern eine reale: aufblasbare und somit veränderbare Gummiformen werden mit statischen Formen, wie Pyramiden und Kubus, konfrontiert.

Ab 1968 kristallisiert sich eine Konzeptualisierung. Es ist nicht mehr das auf einer Kontrastsituation beruhende, sich autonom im Formalen abwickelnde Werk, sondern das rein als Ideenträger dienende Objekt, das fortan das Œuvre bestimmt. Einige Werke aus dieser Zwischenphase: Am Boden befindet sich eine Kreuzform, aus einer Gummimatte geschnitten; die Kreuzform wurde durch einen Raster strukturiert. Kleidungsstücke wurden entfunktionalisiert, indem beispielsweise die zwei Hosenbeine einer Hose nahtlos miteinander verbunden wurden, indem eine Jacke an allen Öffnungen zusammengenäht wurde. Bei diesen Werken sind das Material, die verwendeten Objekte insofern noch wichtig, weil sie in bezug zur primären Wirklichkeit ihres spezifisch Funktionalen, ihres Alltäglichen ihre Bedeutung bekommen. So kristallisiert sich beispielsweise die Bedeutung der Kreuzform aus Gummi erst in der Begegnung mit den Menschen: denn das Kreuz, als religiöses Symbol, als Bodenbelag vorzufinden, auf dem man zu gehen hat, evokiert Hemmnisse, die einen Denkprozeß auslösen.

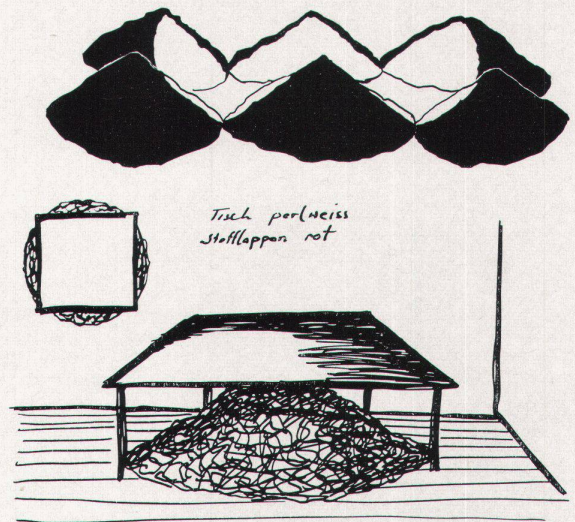
Die anschließenden Arbeiten (ab 1969) brauchen ihrer ideellen Stringenz wegen nicht notwendigerweise realisiert zu werden. Die Gestalt, das Materiale haben illustrativen Charakter, sind reine Veranschaulichungen. Walker schreibt in einem Brief an den Autor: «... Bei diesen Werken will ich die Idee oder den Gedanken als solchen verstanden wissen, ohne naturbezogene Verhältnisse. Die ausgeführten Arbeiten verstehe ich lediglich als Illustration.»

Bei einem Werke aus dem Jahre 1969 wurden zwei genau gleiche Eisenbalken dadurch singulär respektive voneinander unterschieden, indem der eine durch eine Gravur als «Anfang» und der andere als «Ende» bezeichnet wurde. Die sich durch die identische Gestalt konstituierende Austauschbarkeit wird also durch verbale Fixierung aufgehoben. Eine andere Arbeit besteht aus zwei nur als Gerüst konstruierten, genau gleichen

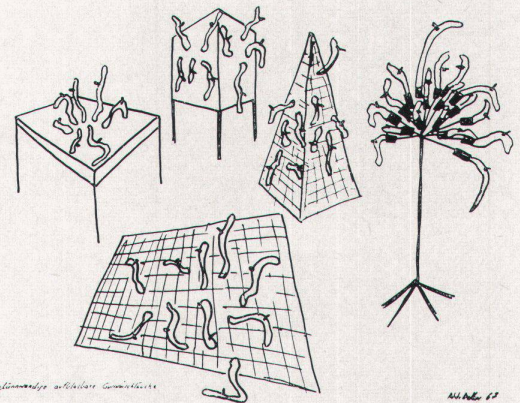
Haufen naturfarbener Stofflappen erhalten auf der Innenseite ein Rechteck aufgespritzt, 1965



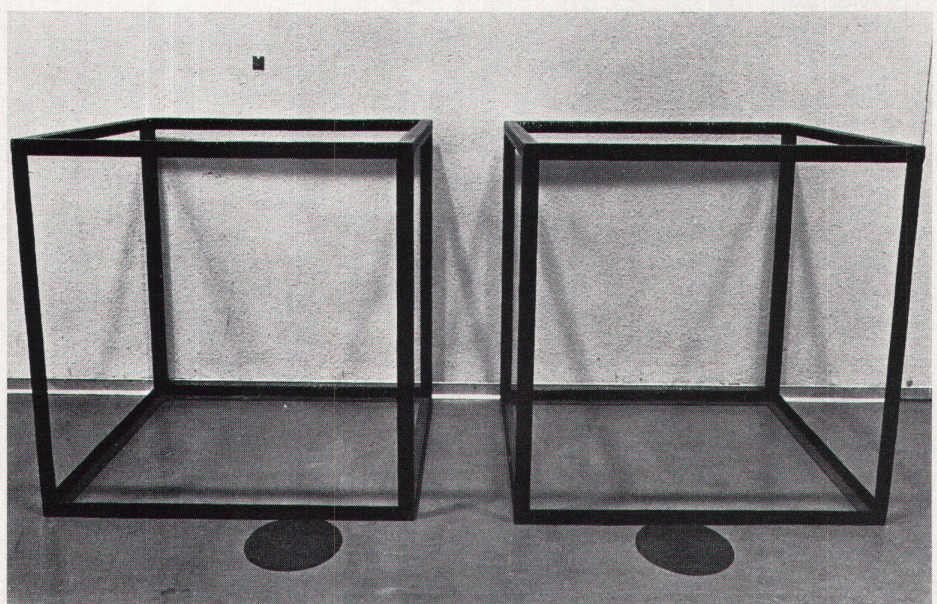
Tisch mit Stofflappen, 1965



Dünnwandige Gummischläuche mit statischen Objekten konfrontiert, 1968



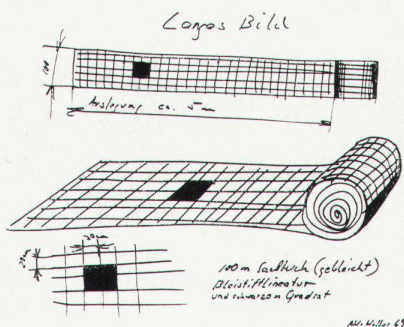
1 m³ positiv und 1 m³ negativ, 1969/70



Aldo Walker

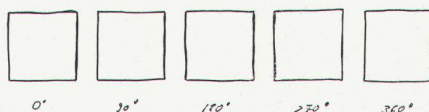
1936 in Winterthur geboren, technisches Studium, in Luzern lebend, Autodidakt.

Literatur: J. Ch. Ammann, in Katalog «Visualisierte Denkprozesse», Kunstmuseum Luzern, 1970; J. Ch. Ammann und Theo Kneubühler, in werk 9/1970; T. Kneubühler, in Katalog Galerie Raeber, Luzern, Nov./Dez. 1971.



Aufrollbares Bild, 1969

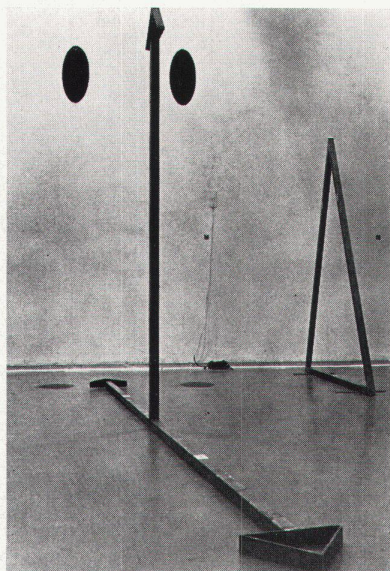
BEWEGUNGSABLAUF



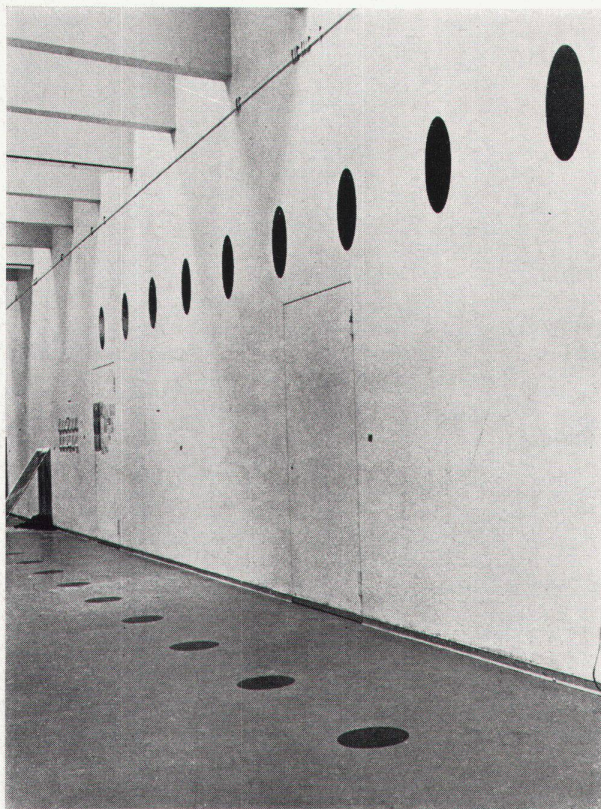
5 Eisenplatten 70/70 direkt auf Fussboden angelegt

W. Walker 1969

Der Bewegungsablauf ist nicht sichtbar, weil die Platten bei jeweils 90° Drehung gleiche Positionen einnehmen wie vorher, 1969



Durch Beschriftung mit verschiedenen Maßangaben wird ein symmetrisches Objekt asymmetrisch, 1969/70



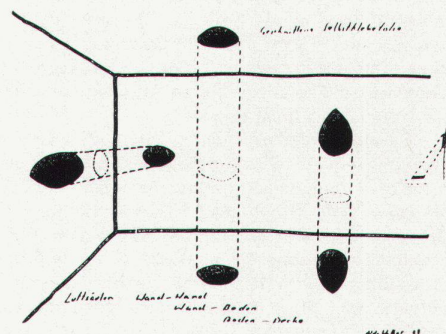
Luftsäule, 1969

Luftsäule, 1970, Realisierung im Kunstmuseum Luzern

Hohlkuben. Der eine trägt die Inschrift «1 m³ positiv», der andere «1 m³ negativ». Die sich so durch die Bezeichnung ergebende Veränderung der Anschauungsweise, ohne daß sich dabei realiter etwas verändert, tangiert das phänomenologisch-linguistische Problem der Wechselwirkung zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Das Bezeichnete, die Wirklichkeit, erfährt durch das Bezeichnen, dem Sprechen, Denken und Schreiben darüber, eine Modifikation, die der Binarität und der immanenten Logik des Zeichensystems entspricht. Dieses Zeichensystem wird dabei vielfach so angewendet, als sei es deckungsgleich mit der bezeichneten Wirklichkeit, ohne dabei zu bedenken, daß es einer immanenten Logik Folge leistet, die primär ihm, dem Zeichensystem selber, gerecht wird. Man kann bei Walkers Werken also, wie dies J. Ch. Ammann im Katalog der Ausstellung «Visualisierte Denkprozesse» (Kunstmuseum Luzern, Februar/März 1970) schrieb, «von einer Schule des Sehens/Denkens sprechen, wo Einfachstes lapidar formuliert wird. Dazu gehört die schöpferische Fähigkeit, unzählige Schichten von Seh- und Denkgewohnheiten mit einer einzigen Bewegung vom Tisch zu fegen, Transparenz als Manifest zu deklarieren, Denken als kreativen Akt des Sehens und Sehen als kreativen Akt des Denkens in einem zu vereinigen.»

Bei den anschließenden Projekten, Konzepten und Ideen geht es immer wieder um die Irritation bestehender Übereinkunftsmodelle, Verhaltens-, Denk- und Rezeptionsgewohnheiten. Die Zeit und der Raum spielen dabei eine außerordentlich wichtige Rolle. Zwei Konzepte aus dieser Phase: A) Ein Impulsgeber vermittelt an drei Signale die dem Morsecode entsprechenden Impulse zum Wort «Time». Die Intervalle der Impulse sind bei Signal 1 rasend (½ Sekunde – unleserlich), bei Signal 2 normal (ca. 14 Sekunden – lesbar), bei Signal 3 schleppend (ca. 12 Stunden – unleserlich). B) Beliebige viele Tonwiedergabegeräte in den Raum gestellt. Abstand größer als der Hörbereich. Unendliche Bänder spielen in 15-Sekunden-Intervallen das Wort «dort». Der Raum ist leer.

Eine andere Gruppe von Arbeiten aus der jüngsten Vergangenheit umfaßt die Objektivierung von Subjektivem, das aber gerade durch ein Herausstellen, durch ein Hervorheben seiner Unwichtigkeit poetische Dimension erhält. So maß Walker kontinuierlich dreißig Tage lang seine Körpertemperatur und stellte dabei einen Schnitt von 36,7 °C fest. Walkers Initialen, durch ein Wärmekabel gebildet, das konstant auf 36,7 °C gehalten wird, reproduzieren so die Lebenswärme, die «Energien» eines Individuums.



W. Walker 1970